

"GET LAN!"

(UMUT FILMİNİ BİR KEZ DAHA
AÇINDIRMAK İÇİN 12 NOKTADA
SÖYLEŞME)

"Yücelerde yıllanmış katar katar
karın içinde yürüyor yalnayak
ve ayakları yanarak"

C.S.

1. Canlı bir anı: Yıl 1970, Türk Sinematek Derneği'nin Beyoğlu Mis sokağındaki merkezindeler. Ara sıra yaptıklarını gene yapıyorlar, arkadaşlar: Öndeki genişçe odayı, beş dakikada bir sinema salonuna dönüştürüyorlar. Birazdan, Nelson Pereira Dos Santos'un *Kuru Hayatlar* filmini seyredecekler 16 mm'lik beyaz perdede. İvedi davranmalılar, çünkü film bir kaç saat sonra denetime gönderilecek. Ve eğer oradaki devlet memurlarından olumlu onay alırsa, Sinematek'in kiraladığı sinemada üyelere gösterilebilecek... *Kuru Hayatlar* bitiyor, Beyoğlu'na çıkarken içlerinden biri, o zamanki Sinematek yöneticisi Onat Kutlar ile Yılmaz Güney'in konuşmasına isteyerek kulak misafiri oluyor. Yönetici,

Güney'e filmi nasıl bulduğunu soruyor. Güney duraksamadan cevap veriyor: "Biz böyle film yapamayız."

2. Aradan yirmi yıl geçti. *Kuru Hayatlar*'ı o günden sonra göremedik. Ama ağkat izlenimine kazınanlar var. Özellikle, filmin başlangıç bölümü: Güneşten kavrulmuş insanlar uçsuz bucaksız bir düzlükte yürürler uzun uzun kameraya doğru... Ayrıca, şöyle bir çekim-ayrım aklımızda kalmış: Kamera, önce bir kağınının uzaktan gelişini izler; sonra kağından uzaklaşır ve bir çiftlik evinin beyaz duvarlarını kaydırmayla birlikte taramaya başlar (aynı anda, kağını gıcirtısının üzerine acemice çalınan bir keman sesi düşer): Derken, açık bir pencere görürüz: İçerde, toprak ağasının ergen kızı keman çersi almaktadır bir müzik öğretmeninden: Kızın yüzüne yaklaşan kamera (kağını gıcirtısı ağırdan silinir; yerini, kemanın bütün görüntülüğü kaplayan sesine bırakır), onun keman yayı tutan parmağıyla dudağının yarısına kadar gelince: Kararma.

3. Aradan yirmi yıl geçiyor *Umut*'u da kimse göremiyor bir daha... O biri de, yeneden görsem mi görmesem mi; filmin anısı iyi kalsın, bozulmasın diye diye geçirirken içinden düşünüyor bir yandan: "Umut'tan ne kalmış bende?" *Kuru Hayat-*

lar'da olduğu gibi, onu sarsan tek tek çekim-ayrılımları hatırlamıyor da, nedense, yoğunluğunu hemeninden perdede duyuran "kurşuni bir atmosfer" hatırlıyor: O güne kadar hiç bir Türk filminde duyumsamadığı (belki Metin Erksan'ın *Acı Haya*'ı hariç), kamera ile gösterilen arasında dolaşsız bir etkileşim kuran (yönetmen, kameranın önüne bir Karagöz perdesi germediğinden olsa gerek), "dokunma duygusu uyandıran bir dünya": Ortadoğu gezeğinde bir somutluk (Adana). Ve bu somutluktan kentimize armağan olarak gönderilmiş bir film okuma parçası: Yakından bakınca, okuyanın beynine püskürtme boyası bir ışıkla çakılan kimi çokhücreli fotogramlar (filmde ayrıntılarıyla anlatılan olay niye pek belirgin değil belleğinde?). Sözelimi: Gar, cılız atlar, annenin yüzü, Ceyhan ırmağı, yılan, demiryolu, gecekondu avlusu, naylon arabaya yüklenmiş ölü at (sanki Dovjenko'nun bir filminden bu film için ödünç alınmış), su dolu tas, kuru ağaç, yağın yağmur, üstü tılsım yazılı taşlar, pavyonun önünde gecelerin bekleyen fayton.

4. Sonunda dayanamayıp bir kez, bir kez daha görüyoruz *Umut*'u... Değişen pek bir şey yokmuş meğer: Film "kül" ya da "elmas", neyse ne, ama zamanaşımına uğramamış (yıpranma payı mütegalibe'nin boynuna!), yalnızca yer yer çatlamış bir hece taşı uzayda yer kaplamış (böyle taş dostlar başına). Şimdi soralım: Son yirmi yıldır Türkiye'de sinematografikleşme uğraşı veren kaç film *Umut*'un tutturduğu bul(un)uş düzeyini tutturabiliyor? Üç görülen örnek söyleyin. Söyleyemezseniz, film eleştirisi kaleminizi bırakın. Bu savı-

mızın yanlışlığını/doğruluğunu tartarak anlamak için uzağa gitmeyelim. *Umut*'tan önce seyirciye tanıtılan *Büyük Yalnızlık* adlı filmin parçalarına işitme duyumuzla bakalım. Bu parçalarda ne gördüğümüzü, ne duyduğumuzu, yorumumuzu da katarak, alt alta sıralayalım:

— Fazla-manidar ve cilalı diyaloglar tıpatıp uygun düşen, fazla-sanatlı ve belli ki, cilası yayıldığı ve kurduğu zaman altını gösterecek sahne düzenlemeleri gördük.

— "İletişim" denen simurg biçimindeki uçurtmanın, gayya kuyusu sinematograf-tan çoktan salıverildiğinden habersiz; seyirciyle iletişim kurma telâşında; ona, perdede girmesi için âdeta yalvarırcasına çağrıda bulunan (çünkü seyircinin perdede gördükleriyle ortak bir yanı yok) birtakım sesler duyduk.

— İzleyicinin tepkisini yönlendirmek arzusuyla dolu; onun düşünselliğini kısıtlayan, duygusallığını kışkırtan bir mercekgöz'ün alan dışında olup bitenleri yokumsayan çerçevelmelerini gördük.

— Işık hileleriyle, nesneleri ve mankenimsi jestler yapan oyuncularını diriltmeye çalışan; alan derinliğinin, "sinema dilinde" eytişimsel bir "ilerleme" olduğunu bilmeyen ya da bilmemeziğe gelen, bu dinamik'i salt teknik bir gösteri olarak sunan yönetmenin teşhirci iç-sesini duyduk.

— Seyirciye erotizm'i omuzlardan tutup yumulma; şiddet'i, tekme tokat sallama olarak algılatmaya niyetli; Erik Satie'nin fon müziği dışında, içinde mizah'ın kırıntısı bulunmayan çekimcikler gördük.

Umut filminde, *Büyük ...*'dakine benzer, fetişimsi güzelliğe özenen dural çekimler

yok. Y.Güney dural çekimlere, dolayısıyla durallığın en son fetişi olan güzelliğe (olabildiğince) sırt çevirmiş. Bir de, filmi çeken sinema yapacağını düşünmemiş (iyi de etmiş). Doğrusu, tam da bu tuhaflıklarıyla ilgilendiriyor film bizi... Yaşasın Lumi-ere'in başladığı noktadan garabet filmler çekmeye başlayan sonuncu dünya sinemacıları!

5. *Umut* filmini azıcık dikkatli seyreden bir seyircinin dikkatini çekmiştir: Cabbar, filmin hemen başlarında, arabasında yattığı yerden doğrulur ve merceğin içine doğru bakar. Oysa bu bakış sinemada menedilmiştir. Oyuncu da bakamaz kameraya, figüran da! Niçin kameraya bakılmaz? Çünkü bu göz atımı, kuşkusuz, ekranda görülecektir. Ya görülürse ne olur? Bu durumda seyirciler çevirimi "hissedeceklerdir". Bu da olacak iş değildir. Yasaklanmalıdır. Çevirim, seyirciler açısından bilinmemesi gereken bir sır olarak kalmalıdır: Onlar tarafından bir filmin imal edildiği anlaşılmamalıdır; bu bilgi onlardan gizli tutulmalıdır... Buna karşılık, arabacı Cabbar rolündeki Yılmaz Güney kameraya bir kıpı bakarak, filmsel dokuda bir yarık, bir delik açmıştır. Güney'in belki de gözü sürçtüğünden, istemeyerek açtığı bu yarık, dışta kinin, yani seyircinin görme isteğini hiçleyen, sifıra indirgeyen bir davranıştır. Seyircinin onurunu kıran bir eylemdir. Bu "onur kırma eylemi", filmde belli belirsiz de olsa, maskeleri düşürmek işlemiyle aynı kapıya çıkar: Aktör Güney, bakışını doğrudan merceğe yönlendirerek kendini çıplak kılmış; seyirciyi de, seyirci konumundan soyundurmayı ("Bakın, ben burda, karşınızda, üryanım! Siz, orda, karşımda,

giyiniksizin ve ne bakıp durursunuz ey benzerim sayın seyirciler!") amaçlamış olabileceğini düşünüyoruz. ("Merak böcekleri"ne not: Sinema yazarı Pascal Bonitzer yardımlarını esirgeseydi bu bölüm yazılmazdı.)

6. Burada değişik bir noktaya, *Umut* filminin Türkiye'deki sinematografi için, "iddiasız bir sıçrama" sayılabilecek bir özelliğine gelmek istiyoruz: Kameranın, Cabbar'ın gecekondusunun avlusunda geçen sahnelerde, bir göz olmaktan çıkıp bir bakış olmaya çalışması/çabalaması (daha önceki yıllarda, bu bağlamda, "asıl iddialı sıçrama" çabasına Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filminde rastlıyorduk). Söz konusu göz-bakış karşıtlığından meramımız şu: Bir inanışa göre, kamera, bir seyirlik üzerine basit ve edilgen bir ağılıştır. Böyle bir kanışın ("Sinemada göz mercektir" S.Büker) sonucunda, göz düşüncesi, dikizcilik düşüncesine eşitlenir. Yani göz, her zaman orada hazır ve nazırdır ve filme kaydedilen şeyler, gelip oradaki (kameradaki) yerlerini mekanik bir biçimde alırlar (Türkiye'den dikizci sinemaya bir örnek: Ş.Gören'in filmleri)...

"Oysa, öncelikle ve özellikle, kamerayı bir göz değil bir bakış oldurmaya çalışmak, bir gözün yer değiştirdiğinin izlenimini vermemek; tam tersine, yer değiştireni bir bakış kılmaya dikkat etmek; dolayısıyla, gösterilenle kamera arasındaki maddi ve manevi mesafeyi bilmek gerekir" (Jean-Marie Straub). Almanlar çerçevelemeye "Einstellung" derler. "Einstellung" (odaklama) sözcüğünün bir anlamı da ahlaksal eğilim. Ahlâksal, demek ki siyasal. Godard'ın ünlü sözünü burada yine-

lemenin zamanıdır: "Bir kaydırma, yalnızca teknik bir mesele değil, bir ahlâk meselesidir."

Godard'ın bu sözüne Glaubert Rocha (1938-1981) şu sözlerle itiraz ediyor: "Brezilyalı kahramanın eğer belirli bir kimliği yoksa, kahraman ne yapacağını bilemez bir durumda yitip gitmişse, geçmiş ve geleceği yoksa, onu filme nasıl kaydetmeli? Çekim tekniğinin belirsizliği işte bu olguyla çok ilgili. Godard'ın (yukarıdaki) sözü, Brezilya gibi bir ülke için hiçbir zaman geçerli olamaz. Henüz Brezilya kişisini tanımlamadıkça, aradığımız insanı bulamamamızdır. Onu buluncaya kadar birtakım yanlışları göze alıyoruz; bu nedenle mutlak kahraman görüntüsünü reddediyoruz."

Yılmaz Güney (1937-1984), belki aynı Rocha'nın kullandığı sözcüklerle Godard'a karşı çıkamazdı (çünkü bu ülkede, hiç birimiz, "yalnızca akıldaki eksik kuram"ın, tümevarım özelliklerini tam olarak kavrayıp dillendiremiyoruz). Ama, Rocha'nın sözlerini, oturduğu köşede, kasketini ellerinin arasında buruşturarak, başıyla sessizce onaylardı.

Bağlayalım: Güney'in, bu bölümün ilk paragrafında sözünü ettiğimiz göz-bakış sorunsalına, *Umut* filminin gecekondu sahnelerinde (bu sahnelerde, kamera bir bakış olacak biçimde, bir yön verilerek yerleştirilmiş) bilinçle yaklaştığını söyleyemeyiz. Nitekim, filmin geri kalan bölümlerinde böyle bir "endişe" gözlemlenmiyor. Genç de, filmin "değişme"ye açık içgüdüsel yaklaşımları, Türkiye'de iktidarını sürdüren süslünün süslüsü "sinema-tografi"yi havaya uçurmak isteyen gelecek

sinemacılara olanaklar dağıtmaya elverişlidir (sanaun bir noktaya kadar içgüdülerle gerçekleştirildiğini varsayalım).

7. *Umut* filmini bir yere "oturtma" çabasında değiliz, ama sormaktan da kendimizi alamıyoz: Film, Yeni Gerçekçilik (Neorealismo) akımının bir uzantısı sayılabilir mi? Bu kendi kendimize kurduğumuz tuzak soruya cevap aramadan önce, Cesare Zavattini'ye başvurmakta yarar var. Zavattini, 1951 yılında, Yeni Gerçekçiliğin en önemli niteliğini, asıl yeniliğini şu cümleyle açıklıyor: "Yeni Gerçekçilik bize 'öykü' zorunluluğunun bir insan yenilgisini bilinçdışı gizleme tarzı; bugün kullanıldığı biçimde düşgücünün de ölü kalıpları canlı toplum olaylarına uygulamaktan başka bir şey olmadığını gösterdi."

Buradan alırsak, *Umut* filminin ikinci yarısındaki define arama öyküsü (" 'öykü' zorunluluğu"), Zavattini'nin cümlesinde geçen "bir insan yenilgisini bilinçdışı gizleme" olgusuyla örtüşmektedir. Ya da isterseniz, Andre Bazin'in Yeni Gerçekçiliğin (o "İtalyan Kurtuluş Okulu" diyor. Bkz: Çağdaş Sinemanın Sorunları. Çev. N.Özön) öykü tekniğini çözümlerken kullandığı kimi ifadeleri kullanarak açıklamaya çalışalım: *Umut* filminin ikinci yarısındaki öykü zorunluluğu, Neorealismo'nun yapıtılarında olduğunun tersine, biyolojik olmaktan çok dramatiktir. Yani, filmin ilk yarısı "olaylar"la örüllükken ve "olay" anlatma gereksinmesi genellikle biyolojik bir zorunlulukken; ikinci yarıda (ilk yarıdaki olaylar zincirinin eklem yerleri, ikinci yarıdaki "öykü"yü besleyecek bir biçimde bu yarıya kaydırılarak) yalnızca (melo)dramatik öykülemeye gidilmiştir.

Bir başka deyişle: Filmin ilk yarısındaki olaylar (bu bölümün kanaviçası Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* çıkışı olsa da), durumların çok özel doğuşunun sonucudur ve hayatın gerçeğe uygunluk ve özgürlüğüyle tomurcuklanır, boy atar (Güney'den, daha filmografisinin başındayken, "aldanım"a yol açan "gerçeğe uygunluk"u ortadan kaldırması beklenemezdi. Ne var ki, Güney'in Türkiye'de gösterime giren 1970 sonrası filmlerinde de böyle bir yıkıcılığa yöneldiğini söylemek zor). Filmin ikinci yarısındaki define arama öyküsü ise, melodramatik bir gerçekçiliğin izlerini taşır; sanatsal yansımasını bu tarz bir gerçekçilikle iblisleştirir.

Umut filminin böylesine ivmeli bir yürüyüşle gövdesini ayakta tutuyor olması, kimi sinema yazarlarını tedirgin etmişti. Bu yazarlar, filmin "dramatik yapı"(!)sının "tutarlı bir bütünlük"(!)ten yoksun olduğunu söyleyip yazmışlardı... Biz aynı kanıyı paylaşmıyoruz: Filmin gövdesinin bakışımı, ama yüz ifadesinin bakışsız duruşu, yapısal bir bütünlükten yoksun olduğunu göstermez (gerçi filmde biyolojik-(melo)dramatik bir ayrımlaşma var; ama bu ayrımlaşma, biraz da filmin yapısal bir nitelik kazanması için icat edilmiş. Hem unutulmasın: Rüçeym yaşantında uzuvlar ayrımlaşma yolu ile ortaya çıkar). Gösterse gösterse, Yılmaz Güney'in daha o zamandan, ilerki yıllarda ideolojik-kültürel alanda da karşılığını bulacak olan sinematografik bir buhran'ın eşiğinde olduğunu gösterir. Bu da doğal: Çelişkilerin ortaya çıkardığı bir "arayış" hırslarının anlamlayan pratikler'deki karşılığı telkin edilmiş ve ezberletilmiş yapıyla mapıyla gerçekleştiremez (tasarım her şey değildir),

gerçekleşmiyor.

Ayrıca: İsteyen seyirci, filmin ilk yarısını (Adanalı arabacı Cabbar üzerine bir kurmaca) koltuğunda dikilerek; filmin ikinci yarısını ise (Ceyhan ırmağı üzerine bir belgesel), koltuğunda kaykılarak (ya da tam tersi) seyredebilir. Neden olmasın? Değil mi ki gövdenin okumaları türlü türldür.

8. *Umut* filmi:

a) Adım adım izlenecek bir senaryoyla çekilmemiş (doğaçlama sinemaya önem verilmiş) olmasından;

b) Konuyu, uyarlamayı, yönetimi aynı çalışmanın üç ayrı aşaması saymamasından;

c) Basmakalıp film kahramanlarını yadsımasından;

ç) Stüdyo, dekor, kostüm gibi sorunlardan ve elden geldiğince fon müziğinden (A. Erkin'in müziği iyi bir müzik, çünkü dinleyenin ateşini yükseltmiyor) kurtulmak istemesinden;

d) Tek yaratıcıya, yönetmene ulaşmasından;

e) "Teknik özgürlük"ten akıllıca yararlanmasını bilmesinden ötürü, İtalyan Yeni Gerçekçiliğine hısımlı çıkan; L.Ö.Akad'ın *Hudutların Kanunu*'ndan aldığı hızla, o dönemde Avrupa sinematografisini elli yıl geriden izleyen Türk sinematografisinde "küçük" bir hamle yaparak, yarım yüzyıllık sinematografik geri kalmışlığımızı kırk yıla indiren "yeni" bir filmidir.

Umut'un bugün için "eski"miş gibi

gözükmesinin bir nedenini ise, Yuriy M.Lotman'ın şu saptamasıyla biraz olsun gün ışığına çıkarabileceğimizi umuyoruz: "Yeni Gerçekçiliğin 'sıradan insan'ı, her zaman savaşa, faşizme, burjuva toplumuna, kitlesel yalanlara ve kaba güce ya da kurbanlarına taban tabana zıt bir karşıtlık oluşturmaktadır. Ne var ki, bu fenomenlerin sorumluluğunu kendisinin ne ölçüde taşıdığı sorusu hep dipdüzeyde kalmıştır." (Sinema Estetiğinin Sorunları. Çev.: O.Özügül).

9. Yılmaz Güney *Umut*'u, Ulus'un kimliğini bütünüyle yitirmek üzere olduğı bir dönemde gerçekleştirmiştir. O dönemde, Ulus'un kimliğı bir hiç'ti; bir görüntü'sü yoktu (bugün de, kesenkes farklı bir noktada sayılmayız). Ve sözgelimi, 1965-1975 yılları arasında, sinemayı devrimci kılmak isteyen, en azından bunu hedefleyen 20-30 kadar film üretip, bu görüntülerle hem Ulus'un hem dünyanın karşısına çıkabilseydik (Rusya'da Pudovkin-Eisenstein'ın, Almanya'da "derinliklerden yükselen bir sinema"nın, İtalya'da Rossellini'nin başını çektiğı direniş sinemasının yaptığına az buçuk benzeyen bir sinema); işte o zaman, Ulus'ca kimliğimiz böylesine paçavraya dönmez, çıkmaz sokağın puslu tahtaboşunda kopmuş bir çamaşır ipi gibi sallanmazdı...

Sonuçta, Yılmaz Güney'in yaratıcı katkısı (*Umut*), ülkenin kimi ayırdedici özelliklerini bünyesinde toplamaya çalışan bir bireyselleşme çabası olarak kaldı (M.Erk-san'ın, L.Akad'ın ve onlara zaman zaman ayak uydurarak eşlik eden H.Refiğ'in, A.Yılmaz'ın, D.Sağıroğlu'nun, E.Tokatlı'nın... 1970 yılı öncesinde, Türkiye'deki

sinematografiyi bireyselleştirme çabalarını da elbette gözardı etmiyoruz, edemeyiz).

1970 sonrası Türkiye'deki sinematografi için söyleyeceklerimiz ise, şimdilik bir özet-yorumdan öteye geçmiyor: Bu sinematografi, Ulus'un kimliğini ortaya koyacak görüntülerle, sinemayı devrimci kılmaya çalışma mücadelesi vermek bir yana; sinematografiyi bireyselleştirme arayışını göze alan bir-iki-üç sinema adamı dışında (ilk aklımıza gelenler: Ö.Kavur/*Anayurt Oteli*; O.Oğuz/*İlerşeye Rağmen*), yabancı televizyon filmlerinin kötü taklidi filmler çekerken sinemadan yararlanmak isteyen kimselerin elinde, taş bebek boyutlarında kalakalmıştır.

1990'lı yıllarda, büyük bir olasılıkla, "dikizleme kültürünün evcil kullanımı küçük filmleri" uluslararası sinema pazarını dolduracaktır. Türkiye'deki sinemacıların büyük çoğunluğu da, nerdeyse yüzyıllık bir mecranın ölüm-kalım'larla ilerleyen sarmalını hiç hesaba katmaz görünerek, bu "dikizleme akımı"nın peşi sıra çark edecek ve ancak kızoğlankız seyircileri tavlamaı uman, sanki inga bebe masumluluğunda filmler çekeceklerdir. Bu yönelişin nur topu çocuğı Türk sinemasında doğmuştur bile: Barış Pirhasan'ın *Küçük Balıklar...*'i. Barış, kurnazca davranarak, pazar'da dönen yeni dümeni fark etmiş ve Acılı Türk Ev Kültürü Filmleri Dizisi'nin (belki de) ilk tutarlı örneğini "patlatmıştır" (bu şeref H.Refiğ'in *İlanım* filminin olabilirdi, ama ne yazık ki film iyice ağdalı ve içedönük).

Terbiyeli, uslu, nezih ve temiz (pornografi dozu "sosyal içeriğı"ne göre ayarlanmış ve süresi uzunca tutulmuş nitelikli bir reklam filmi düşünün) gibi sıfatlarla tanım-

layabileceğimiz bu sinema, bizim anladığımız/özlediğimiz o sinema (daha ilkel ama virtüöz; daha hayali ama enerji yüklü; daha şiirsel ama hafakanlar bastıran; daha yoksul ama gerçeküstücü; daha karmaşık ama "zenci kalan") değildir.

O sinema, bir "umut", o kadar ve "kapısı" da pek yok.

Harrengürre'da açılırsa açılır...

10. "Filmlerimin devrimciliğinden söz edilemez pek. İlk filmlerimde olsa olsa se-yircime belli bir direnme bilincini aşıladığım söylenebilir. Boyun eğmemesi, mücadele etmesi gerektiğini getirdim. Fakat bu, devrimci bir film için yeterli değildir" diyor Y.Güney Kasım 1970'te A.Dorsay ile yaptığı bir söyleşide.

Güney'in ilk filmleri için (konumuz: *Umut*) söylediği bu alçakgönüllü sözler doğruluk payı içeriyor. Çünkü bu filmde Güney, toplumun bir kesitini (gerçeğin içinden kurtarıp çıkardığı görüntülerle), onu kendi mitosları ve diliyle yansıtırken (A.Gevgili'den alınmadır bu son cümle); sinematografik "ifadesini" dar bir gerçekçilikten kurtaramamış, kurmacasının biçim ve içeriklerini, "halka faydalı film(ler) yapmak" (Y.G.'in kendi sözleri) adına, yalnızca halkçı bir alandan devşirmiştir. Üstelik *Umut*'un "devrimci bir film" ("her şeyden önce, verilmiş bir sınıf durumu içinde, seyircinin ruhsal niteliklerinin bütününü süren bir traktör" Eisenstein) olabilmesi için siyasal bir film olması gerekirdi. Oysa *Umut*, biraz da seyircinin ve Türkiye sosyalizminin o dönemdeki bilinç düzeyini düşünerek, daha çok toplumbilimsel yörengede (yoksulluk, işsizlik, din)

kalmayı seçmiş bir film.

Bu açılardan *Umut* filmini, Üçüncü Dünya Ülkeleri'nin kimi sivrilmiş siyasal sinema örnekleriyle karşılaştırsak; sözgelimi bir *Büyülenmiş Toprak*'ın (Rocha), bir *Silâh-lar*'ın (R.Guerra), bir *Kondor'un Kanı*'nın (Sanjines) anlatım zenginliğine (Şenlikname Düzeni"), soyutlama gücüne (Pasolini'nin deyişiyle, G.Rocha "filmlerinde film sorununu sorgulayan" sinemacılar-dan), çokyönlü çözümleyiciliğine ve kökten yıkıcılığına çoğu zaman erişemediğini gözlemleriz.

11. *Umut* ("Acı'nın tam göbeğinden geçerek" E.A.) halka ulaşmıştır. Pekî (G. Rocha ile birlikte soralım ve biz de katkıda bulunarak, onunla birlikte cevaplandırmaya çalışalım), *Umut* halka ne ulaştırıyor? Genellikle halka kendi yönünü yitirmişliğini, seçme özgürlüğünün gaspedilmesini; onun okuma yazma bilmezliğini, hayata nefretle baktıran yoksulluğundan doğan kabalığı ulaştırıyor: Yalın bir sözcükle, yabancılaşmasını ulaştırıyor. *Umut* filminin ve bu tür sinemanın ("Popülist sinema" yargısının çok beylik ve uluorta kaçacağını biliyoruz) başlıca teması budur. *Umut*'ta yabancılaşma teması uç noktalara varıyor, zihinsel bir yabancılaşmanın da çehresine bürünüyor: Sonunda arabacı Cabbar, "cellât sansür"cü kurbanların öte-yakasına geçiyor: kitlelerin yaşamışlığıyla birleşiyor ve "başka emtia arasında bir meta" olarak "delleniyor" (Yusuf Şahin'in 1958 yapımı *Merkez Garı* adlı filminde, *Umut*'dakine benzer katmerli bir yabancılaşmayla karşılaşıyorduk).

12. Bu gittikçe "zımbırtı"laşmaya başlayan takma/kurma sinema yazısı denemesini bitirirken son bir-iki söz: Filmin gösterimi sırasında hiç gülemeyen seyirciler oldu (belki Yılmaz Güney'in Allahına yalvardığı sahnede, bir gülümseyiş yayılmış-

tır salona). Gülenlere, imdi, daha gür gülebilmeleri için haddim olmayarak bir öğüt: "Keskin ağızlı bir bıçak alın, dudaklarınızı zın birleştiği yerlerde etinize yaralar açın." Amacınıza ulaşacaksınız!

Mustafa Irgat

TARİHİ DOĞRU YAZMAK: KÜÇÜK BAZI DÜZELTMELER

DEFTER dergisinin Onbirinci sayısında, Nurdan Gürbilek ve İskender Savaşır, "*Bir Kürt Aydını: Fakih Hüseyin Sağıncı*" başlığıyla, geniş bir röportaj yayınladılar. Bu röportaja sevindim. Çünkü, bu röportaj nedeniyle, Fakih Hüseyin Sağıncı ağabeyimiz, ilk olarak, belirli sorunlarda, resmi ve açık bir biçimde, görüşlerini açabilme, yaşamını ve mücadele hayatını anlatabilme şansına sahip olabildi. Fakih Hüseyin'in bugüne dek, Kürdistan yurtsever hareketinde önemli katkıları ve bunun yanında Kürt diline ilişkin önemli çabaları olmasına rağmen, yayınlanmış görüşleri yok. Doğrusu bu bir talihsizlikti.

Bu röportajla, talihsizlik duvarlarının aşılmış olduğu umudunu taşımaktayım. Böyle olunca, Fakih Hüseyin, bundan böyle özgün görüşlerini yığınlara iletme şansını elde edebilir diye arzumu dile getiriyorum.

Bunun yanında, DEFTER dergisi çevresinde bir araya gelen bir Türk sosyalist aydın grubunun, Kürt sorununa olumlu yaklaşımları da, fazlasıyla insanı sevindiriyor. Teslim etmek gerekir ki, son yıllarda, Türk sosyalist, devrimci aydını açısından

parçalı olmasına rağmen, Kürt sorununda önemli çabaların boy verdiği rahatlıkla tespit edilebilmekte. Bu çabaların boş gitmeyeceği "emeğin boş gitmeyeceği" sözü kadar doğrudur.

Bu çabalar, Türk aydını ile Kürt aydını, Türk sosyalisti, devrimcisi ile, Kürt yurtseveri, sosyalisti arasında ve giderek halklarımız arasında köprülerin inşasına hizmet ediyor.

Bu köprüler, sağlam bir biçimde inşa edildikleri zaman, Kürt ve Türk aydını, devrimcisinin birbirilerine aktaracakları çok ciddi demokratik, enternasyonal değerler olabileceği gibi; ülkelerin ve ulusların insanları olmasına, kendilerine özgü siyasal örgütlenmeler içinde ayrı durmalarına rağmen, yan yana ve birlikte yürümenin önüne de geçilemeyecektir. Bu anlamıyla, "dur", "durak" demeden doğru bilinen yolda yürümeye devam edelim.

Onbirinci sayıdaki röportajda, Fakih Hüseyin Sağıncı'nın yaptığı açıklamalarda, önemli yanlış ve eksik açıklamaların olduğunu tespit edebiliyorum.

Bu yanlış ve eksik görüşlerden bir kısmı, "Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 7. Cilt, 2130 ve 2131 sayfalarına" geçmiş bulunmaktadır. Görünen o ki, ileriki günlerde de, aynı yanlış devam ettirilecek.

Gelecekte, bu yanlışların devam ettirilmesinin doğru olmayacağı açık olduğu gibi; Kürtler'le, Kürt halkının mücadelesi ile ilgili gerçekleri istemeye istemeye çarpıtmaya kaynaklık edeceği ve gelecek kuşaklara yanlış tarihsel bilgilerin aktarılmasına sebep olacağı düşüncesiyle, bazı açıklamalarda bulunmayı gerekli görüyorum.

Bu röportajda Fakih Hüseyin'e birçok soru sorulmuş. Bu sorulan sorulardan bir çoğuna verilen cevaplarda, önemli tarih ve isim yanlışlıkları var. Kürdistan'ın uzak tarihine, Kürt dili ve kültürüne ilişkin yanlışlara: Kürt tarihi, kültürü ve dili ile ilgilenen aydınların açıklamalar getirmesini daha doğru görüyorum. Ben ise, Kürt halkının ulusal demokratik mücadelesinin yakın tarihine ilişkin genel sorunlarda; özel olarak da, içinde aktifçe ve belirleyici bir pozisyonda yer aldığım DDKO ve hapis yıllarıma denk gelen 12 Mart Dönemi ile ilgili sorunlarda bazı açıklamalarda bulunacağım.

12 Mart Döneminde İşkencenin Olmadığı ve Hapishanelerin Bir Kamp Olduğu Açıklaması Doğru Olabilir mi?

Fakih Hüseyin, yaşamına ilişkin bir zaman kesitinde, bir boyutta görüşlerini dile getirirken şöyle diyor: "... '71'de, Diyarbakır sıkıyönetiminde. Tabii o zamanki sıkıyönetim bugünkü şeklinde değildi. O zaman bir kamp niteliğindeydi. Efendim,

geniş bir bahçe oldukça, geniş binalar. Tabii haliyle işkence filan yoktu. İsteddiğimiz kitabı içeri alabiliyorduk. O zaman işte, talebe arkadaşlarla dialektiği seminer yapıyorduk. Artık Türkçe olarak..."

Fakih Hüseyin'in bu görüşleri dikkatlice incelendiği zaman, 12 Mart Dönemi ile 12 Eylül Dönemi'nin farkını ortaya koymaya çalıştığı görülür. Fakih Hüseyin bu farkı ortaya koyarak, 12 Eylül'ü mahkûm etmek istiyor. Ama ne yazık ki, bunu yaparken, 12 Mart Dönemi'nin gerçekleriyle bağdaşmayan tespitlerde bulunuyor. 12 Mart'ı aklama gibi bir temel yanlış işliyor. Ayrıca Kürt yurtseverlerinin ve Türk sosyalistlerinin, bugüne dek o döneme ilişkin yazdıklarını ve bilumum yazılanları da böylece karşı alıyor, yalanlamış oluyor.

Ben, DDKO Kurucusu, Yönetim Kurulu Başkanı olarak Eylül 1970 yılında, bir grup örgüt kurucusu ve üyesi arkadaşım ve bir grup yaşlı Kürt yurtsever kuşağından aydınlarla birlikte, Kürtçülük ve Komünizm propagandası yapmak ve örgütlenme yapmaktan dolayı tutuklandım. 12 Mart muhtırası verildiği zaman Ankara Merkez Cezaevi'nde tutukluydum: Askeri faşist darbeyi hapishanede karşıladım.

12 Mart yönetiminin işlerini yoluna koyması, seri tutuklamalarla hem Kürtler'den ve hem de Türkler'den binlerce yurtseveri, devrimci sosyalisti tutuklamasından sonra, yargı planındaki düzenlemelerinin ilk sırasında: Kürt yurtseverlerinin, Diyarbakır'da toplatılması ve orada yargılamalarının gerçekleştirilmesi olduğunu herkes biliyor. Böylece, T.C. devleti, hem Kürtler'in yaşadığı bölgenin ayrı bir ülke olduğunu zimnen kabul ediyordu ve hem de bizleri

Kürt kabul etmemesine, "Kürt yoktur, Kürtler Dağılı Türkler'dir" resmi tezine sahip olmasına rağmen, "bölücü" eylemini açıkça gündemleştiriyordu.

Tabii bu uygulamayla amacın, Kürtler'in ve Kürt yurtseverlerinin, dünya kamuoyunun gözünden uzak bir alanda, keyfince uygulamalar ve yargılamalara hedef bırakılması olduğu, gözlerden kaçırılmayacak kadar açıktı.

Bu tutum, idari-yargısal bölümlenme ve düzenlemenin kendisi, Diyarbakır ve Kürtler'in oturduğu diğer şehirlerde, farklı, önu alınmaz ve kontrol edilemez bir uygulamanın yapılacağıının açık işaretlerini, "perşembenin gelişı, çarşambadan belli olur" misali rahatlıkla gösteriyordu.

Bu idari-yargı düzenlemesi sonunda, beni ve üç arkadaşımı da (Nezir Şemikanlı, Mümtaz Kotan, Sabri Çepik'i), 7. Kolordu Komutanlığı'na bağılı Diyarbakır-Siirt İlleri Sıkıyönetim Komutanlığı alanına getirdiler. Diyarbakır hapishanesinde tutular. Buraya getirilişimizden sonra her türlü keyfi uygulamanın hedefi olduk ve bu uygulamalara karşı açıkça mücadele verdik.

12 Mart Dönemi'nde, Diyarbakır-Siirt İlleri Sıkıyönetim Komutanlığı bölgesinde yapılan uygulamalar ve işkencelerle ilgili derli-toplu bir eser yazılmadı. Bu bir eksiklik olarak ortada duruyor. Sadece, bu konuda, sınırlı ölçüdeki gelişmeleri içeren, M.Emin Bozarslan'ın "*İçerdeki ve Dışardakiler*" eserini sayabiliriz. Bu eserde bile, sınırlı olaylar ve uygulamalar verilmiş olmasına rağmen, çok önemli olaylara rastlanıldığı, incelendiği zaman hemen görülecektir. Bunun ötesinde, yargılamalar sırasında, çoğu tutukluların dilekçelerinde,

savunmalarında ve ara duruşmalarda insanlık dışı işkence ve uygulamaları protesto etmek için ifade vermemeleri, Diyarbakır'da görülmekte olan DDKO ve Türkiye'de Kürdistan Demokrat Partisi davalarının tutanaklarında rastlanılabilmekte.

Ayrıca, birçok diğer dava da, Örneğin TİKKO ve Erzurum DEV-GENÇ davalarında tutulan tutanaklarda da birçok açıklama var.

Bu dönemin uygulamalarla ilgili birkaç örnek sıralamam yeterli olabilir diye düşünüyorum:

12 Mart Dönemi sonrası yapılan idari-yargı düzenlemesinden sonra, Diyarbakır-Siirt İlleri Sıkıyönetim Komutanlığı mahkemesinde görülmekte olan davalar, keyfi bir biçimde uzatıldılar. Tahkikatlar, zamansal olarak sonu gelmez bir rotaya sokuldular. Bu uygulamanın farklılığını dile getirmek ve protesto etmek için, tüm tutuklular açlık grevine gittiler, resmi görüşlerini 7. Kolordu Komutanlığı'na bildirdiler, avukatlarla görüşmeler yapmadılar, içeriye yiyecek ve giyecek almadılar.

Türkiye'de birçok derneğin yöneticileri ve üyeleri bile yakalanmadıkları halde, Kürt bölgelerinde, DDKO'da afiş seyredenler, kitlesel mitinglere seyirci olarak katılanlar, "Kürtçülük propagandası yapmak"tan dolayı yıllarca tutuklandılar, yüksek cezalara çarptırıldılar.

Irak'taki Kürt hareketine yardım ettikleri iddiası ile, Siirt çevresinde kitlesel bir biçimde köylülerin tutuklanması yoluna gidildi. Bu tutuklanan köylüler, en ağır işkencelere tabi tutuldular. İşkencelerde bir şey ortaya çıkarılamayınca, aylar sonrası,

gözetimden serbest bırakıldılar. Bu işkence gören köylülerin birçoğu sakat kaldı. Belirli bir dönem sonra, işkencenin etkisi sonucunu ölenlerin olduğu da bilinmekte.

Fakih Hüseyin de görüşlerini belirtirken bir yerde, kendisinin ve ağabeyisinin Siirt'e götürüldüğünü yazıyor. Burasının, işkencenin en yoğun bir yeri olduğunu, Kürt köylüsü yakından bilmektedir.

Türkiye'de Kürdistan Demokrat Partisi ve DDKO'dan dolayı yakalananlara sistemli bir şekilde işkence yapıldı. Hatta Türkiye'de Kürdistan Demokrat Partisi için tutuklananlara işkence yapılırken, aydın okumuş ve okumamış ayrımı bile yapılmıştı. Okumamış olanların daha şiddetli işkencelere tabi tutuldukları, hayretle izlediğimiz, tartıştığımız ve hafızalarımızdan silinmeyen olaylar durumundadır.

TKKK'dan dolayı, Siverek ve Tunceli'den gelen gruplara ve yine bu davada gözaltına alınan unsurlara yapılan şiddetli işkencelerin unutulması mümkün mü? Herşey unutulsa bile, bu davadan yargılanmakta olan bir grup insanın hapishaneden alınıp götürülmek istenirken, tutukluların direnmesi sonucunda verilmemeleri ve bunun için de, hapishaneye sisli bombalarla saldırılması, tutukluların dışarıya çıkarılmaya zorlanmasından sonra, kitlesel işkencenin görülmesi tarihi olan 2 Mart Olayı nasıl unutulabilir?

Erzurum DEV-GENÇ, Şafak davasından yargılanan ve hatta THKO'ludur diye yakalanan 13-14 yaşındaki çocuklara yapılan işkenceler unutulabilir mi?

Varto'da, Nusaybin'li halk sanatkarı Hüseyin El'in söylediği Kürtçe türkülleri dinle-

dikleri için, kan kusturulan insanlar unutulabilir mi? Hüseyin El'in günlerce, maktattan dışarı kan atması da hiç unutulamaz? Bunlar yazıldı da...

Kızıltepe berber Halefi'nin işkence sonucunda baygın bir halde tutukluların arasına bırakılmasından sonra, Edip Karahan ve Şerafettin Kaya'nın battaniye içinde haphane yöneticisinin kapısına bırakması hiç unutulabilir mi?

Özgün bir uygulamanın açık örneği: Kürt sorunu ile ilgisi olmayan, Batman, Kızıltepe, Kurtalan ağalarının tutuklanması ve bunlardan bir kısmına ağır baskılar yapılmasıdır.

Herşey unutulsa bile, TKP-ML lideri İbrahim Kaypakkaya'nın işkenceden katledilmiş olması unutulamaz. Bütün bu işkenceleri görmemezlikten gelsek bile, halkın yiğit bir yandaşı olan Kaypakkaya'nın katledilmesi herşeyin yerini tutar diye düşünüyorum. Bu katlediliş, kendi başına bir tekil olay olarak görülse bile, işkence mantığının, baskı ve zulmün yoğunluğunu gösteren bir sentez olarak, temel bir niteliği belirlemektedir.

Baskılar o kadar üst düzeye sıçratılmıştı ki, duruşmalarda, savunma hakkını kullanan, karşı karşıya kalınan haksız uygulamaları teşhir eden insanlar: "Mahkemenin huzurunu bozmak" gerekçesiyle yeniden tutuklanmalarla karşı karşıya bırakıldılar. Yani, tutuklama içinde yeniden tutuklanma olayı yaşandı. Ben, iki kere duruşmalar içinde tutuklanarak, 15 ve 30 günlük hücre cezalarına çarptırıldım. Bu hücre cezalarını, Diyarbakır'ın Ağustos ayının en şiddetli sıcaklarının altında, 2x2 metre karelik, her tarafı kapalı, hava almaz hücrelerinde geçirdim.

O dönemin tutukevinde, spor yapılması, bolca kitapların okunması, voleybol ve futbol topu oynanması da, gerçeğın bir diğeri yönüydü. Ama bu haklar ha deyince kazanılmadı. Yoğın ve kararlı mücadeleler sonucu kazanıldı. Fakih Hüseyin, tutukevinde bolca kitapların olduğunu belirtiyor. Ama, bu soruna ilişkin gelişim sürecini ve sancılı dönemi farkına varmadan atlıyor. O zaman tutuklu bulunan herkesin bildiğı gibi, uzun bir dönem, kitap, gazete ve dergilerin içeri sokulması yasaktı. Tutukevine gizli yollardan, bin bir türlü sıkıntı ile temel sol eserleri aldırılmaya çalışılıyor-duk. Bir dönem sonra birçok temel eseri sokma imkânı elde ettik. Bu temel eserlerin, çoğaltılması için ne tür sıkıntılar çekildiğini, en iyi bilenlerden biriyim.

Tutukevlerinde bir yanda işkence, baskı zulmün, hücrelerin olması, diğeri yanda bazı rahatlıkların olması bir çelişki gibi görünmesine rağmen, yaşamın doğallığı içinde ele alınmak zorundadır, işkenceciler ve yöneticileri de, yaşamın her yönünü kontrole almaya muktedir değillerdir. Hatta bu konuda muktedir olduğunu ilan ettikleri zaman bile, büyük yaratıcı güç olan insan ve hele ki bu insan bilimsel düşünen, devrimci yaratıcı insansa, onların hegemonya alanına bir giriş noktası bulacaktır. Hep de öyle olmuştur, bundan böyle de öyle ol- maya devam edecektir.

Günümüzde de, 12 Eylül'ün tutukevlerinde aynı çelişki yaşanmıyor mu? Bu günde, içerde kitaplar, dergiler okunmuyor mu? Hatta televizyon seyredilmiyor mu? Zaman zaman açık görüşler yapılmıyor mu?.. Bütün bunlar var, ama bunların yanında hak gaspı, işkence, işkenceden ölenler, sakat ka- lanların bir gerçek olması, zulmün en şid-

detlisi de yaşandı, yaşanıyor. Eğer Fakih Hüseyin'in yaklaşımı ile soruna bakarsak, uzak olmayan bir gelecekte, yeni bir şiddet döneminin içinde, 12 Eylül döneminde de işkence ve baskıların olmadığı gibi bir yan- lışa saplanmak durumunda kalırız.

DDKO Komünü Hangi Dönemde Kurul- du?

Fakih Hüseyin, Diyarbakır hapishanesin- deki Kürt aydınının, özel olarak DDKO davası ve genel olarak Kürt sorunu karşı- sındaki konumlanmasını, yaklaşımlarını ve İsmail Beşikçi'nin görüşlerini, onlarla olan ilişkilerini anlatırken, DDKO Komü- nü'nün kuruluşuna ilişkin bir değerlendirme yapıyor. Bu değerlendirmesinde, DDKO Komünü'nün, İsmail Beşikçi'nin, Dr. Tarık Ziya Ekinci'lerin grubundan ayrılmasından sonra, kendisinin ve İsmail Beşikçi'nin bizlerle yani DDKO'lu gençlerle ilişki kurmasından sonra oluştuğunu belirtiyor, şöyle diyor: "... Neyse, beraber olduğumuz artık İsmail Beşikçi'yi aramıza aldık. Ben de onlarla beraber, o DDKO'larla beraber, 10-12 kişiydi o grup, komün kurduk. Hepimiz o komünün birer üyesi olduk..."

Bu bilgi yanlış bir bilgidir. DDKO Ko- münü, Fakih Hüseyin ve İsmail Beşikçi gelmeden önce de mevcuttu ve sayısal ola- rak büyük topluluğı oluşturuyordu. Ko- münde, ağırlıkla, Ankara DDKO'nun yö- neticileri, kurucuları ve üyeleri bulunmak- tayı. Gelenek olarak, Ankara Kapalı Mer- kez Cezaevi'ndeki dört unsurun (İbrahim Güçlü, Nezir Şemikanlı, Mümtaz Kotan ve Sabri Çepik) şekillenen ortak davranış ve yaşam biçimine dayanıyordu.

Ne zaman ki, Kürt sorununa ilişkin tartışmalar yoğunlaştı, bu yoğunlaşan tartışmalara bağlı olarak, DDKO Komünü içinde farklı görüşler belirdi; ve sorun burada da kalmayarak, komün yaşamının idamesinde farklı davranış biçimlerinin ve ilkesel tutumların ortaya çıkması gündemleşti, DDKO Komünü parçalandı.

Büyük DDKO Komünü'nün parçalanmasından sonra, komün kurallarına daha sıkı biçimde bağlı kalan ve DDKO'ya daha büyük yakınlık duyan, savunan kesimin oluştuğu ve benim de içinde bulunduğum grup, DDKO Komünü olarak varlığını devam ettirdi: Ölçülerini giderek somutlaştırmaya ve kendisini siyasal ilkelerle donatmaya başladı. Bu ölçülerin somutlaşması ve devam ettirilmesidir ki, DDKO Komünü denildiği zaman benim de içinde bulunduğum grubun komünü anlaşılmıştır. 12 Mart Dönemi'nden sonraki yazımlarda dile getirilen Komün de, bu Komün olmuştur.

Büyük Komün'den ayrılan diğer bir kesim arkadaş, komün iddiasını hiçbir zaman sıkı bir biçimde taşımadılar.

Bu bölünmeden sonra, Fakih Hüseyin ve İsmail Beşikçi, eski komünün devamı olan ve ölçüleriyle yazımlara da geçen ve bugün vurgu yapılan komünde yer aldılar.

Detaylarını daha sonra anlatacağım gibi: Ulusal perspektifleri öne çıkaran siyasal savunmalar yapan; DDKO'yu örgüt olarak açıkça sahiplenen ve savunan; hapishanedeki özgün tutum ve davranışlarıyla, direniş çizgisinde tanınan ve 12 Eylül'den sonra Rizgari yapılmasına kaynaklık eden, bu komün olmuştur.

Fakih Hüseyin, belirli bir aşamadan sonra,

sürekli bir biçimde, siyasal tüm çevreler tutuklular tarafından bizim komüne vurgu yapıldığından bir yanılığa düşerek, kendisinin katıldığı aşamadan sonraki dönemi, komün dönemi olarak dile getiriyor. Bunu doğru görmüyorum. Bu tutumun, farkına varmadan birçok DDKO yöneticisi, kurucusu ve üyesi arkadaşına haksızlık olacağını düşünüyorum.

DDKO Savunması, Fakih Hüseyin'in Anlattığı Darlık ve Eksik Bilgilerdeki Karardır mı?

Fakih Hüseyin'in DDKO savunmasına ilişkin söylediklerini aktarayım ve bundan sonra söylenmesi gerekenleri dile getirmek daha rahat olacak.

Fakih Hüseyin'in söyledikleri şöyle: "*Neyse nihayet komün olarak bu sefer, bunun savunulmasına karar verdik. Yani iddianameye cevap olarak ilk savunmaya başlayacağız. Bu sırada ben ile İsmail Beşikçi bunun dışındayız. Efendim, hani komündeyiz ama, dosyada değiliz. Yani benim davam açılmamış. İsmail Beşikçi de vermiş olduğu derslerden, propaganda yapmış diye bir davası açılmış. Efendim aramızda bu sefer bölüşme yaptık. Yani iddianamede var bu. Sosyoloji kısmını koymuş, sosyolojik olarak Kürtler budur, tarihi olarak Kürtler budur, efendim ekonomik olarak Kürtler budur, edebiyat olarak Kürtler budur, dil olarak Kürtler budur. Bu sefer dil ve Kürt edebiyatı kısmını bana verdiler. Ben o metni hazırladım herhalde 20 sayfalık birşey. Efendim, tabii İsmail Beşikçi bana yardım da bulundu, imla konularında. 20-30 sayfa da sosyoloji kısmını İsmail Beşikçi yazdı. Tarih kısmını Mümtaz (Kotan) yazdı.*

Efendim bu DDKO kısmını, kuruluş nedenlerini yazdı. *Ve metinleri toparladık ve 165 sayfalık bir metin çıktı. İddianameye cevap ve Kürt meselesini mükemmel bir şekilde işledi. Mükemmel dediğimiz, Antalya'da yapılmış olan savunmadan çok daha üstün bir şekilde, artık buna ilk, yani mahkemelerde ilk olarak Kürt meselesinin savunması diyebiliriz. Yani sosyolojik olarak, tarih olarak, dil olarak, edebiyat olarak delil koymak suretiyle konuldu.*"

12 Mart Dönemi'nde, Diyarbakır-Siirt İlleri Sıkıyönetim Komutanlığı Askeri Mahkemesi'nde, genel olarak tüm siyasal davaların ve özel olarak DDKO davasının savunması üzerinde çok kapsamlı şeyleri söylemek olanakları var. Fakat bu yazımın kapsamında, bu soruna bütün boyutlarıyla girmeyi doğru görmüyorum. Ama ben de şu saptamaya katılıyorum, aynı zamanda bu saptamanın da sahibiyim: 12 Mart Dönemi, Kürt sorunu ve Kürt halkının ulusal demokratik mücadelesi açısından yepyeni, birçok yönleriyle oldukça orijinal bir dönem ifade ediyor. Bu dönemde, Askeri Mahkemeler'de, özellikle de DDKO merkezinde yapılan siyasal savunmalar, bir temel boyut oluşturmakta. Bu boyut, Kürtler'in, Kürt yurtseverlerinin, T.C. devleti ve onun resmi ideolojisiyle doğrudan ilk kapışması dönemidir, denilebilir. Bu kapışma, korku duvarlarının aşılmasında, Kürt aydınının korkusuzca mücadeleye atılmasında ve 12 Eylül Dönemi'nin mücadele ve direniş ürünlerini hazırlamakta bir zemin oluşturdu.

Elbette bu anlamıyla da, o dönemin mahkemelerinde yapılan siyasal savunmaların hazırlanması evriminin, geçilen aşamaların, karşılaşılan zorlukların açığa çıkarıl-

ması önem taşıyor. Bunu bir başka zamana bırakarak, diyebilirim ki: Fakih Hüseyin'in verdiği bilgiler, büyük eksiklikleri taşıdığı gibi, yanlışları da ihtiva ediyor.

Fakih Hüseyin'in yukarıya aldığım açıklamaları, DDKO savunmasının, —ki kastedilen savunma, benim de içinde bulunduğum ve Komün'de bir arada olanların savunmasıdır— üç kişi tarafından hazırlandığını vurgu yapıyor. Metnin altını çizdiğim bölümünde, savunmanın bir başka hazırlayıcısının olduğunu da çağırıyor. Ama her nedense, Fakih Hüseyin'in gönlü o kişinin ismini açıklamaya elvermiyor. Doğrusu anlam veremedim.

Eksiklik bu kadarla da sınırlı değil: Fakih Hüseyin'in verdiği bilgilere göre, dört kişinin hazırladığı bölümler, matematiksel olarak üst üste toplandığı zaman da, savunmanın hazırlanmasında başkalarının da olduğunu insan hemen tespit edebiliyor. Bunların ismi de açıklanmıyor. İsimlerin açıklanmamasında, o şahısların, "hukuksal korunması söz konusu olabilir mi?" diye kendime sorduğumda, anlamlı bulmadım. Çünkü bu isimler, devlet güçlerince bilmekte ve ayrıca, *Komal Yayınevi* tarafından basılan *DDKO Dava Dosyası*'nda da açıklanmakta.

Bu kitabın 272. sayfasında, kimlerin bu savunmayı hazırladıkları açıktır. O sayfaya göz atılırsa, sırayla şu isimlere rastlanır: Fikret Şahin, Mümtaz Kotan, İbrahim Güçlü, Yümnü Budak, Ali Beyköylü, Necir Şemikanlı...

Fakih Hüseyin'in de ifade ettiği gibi, kendisi ve İsmail Beşikçi de fiilen ve moralman büyük katkılarda bulunan arkadaşlardır.

Yine ismi geçen kitaba bakıldığı zaman, Fakih Hüseyin'in bahsettiği, savcının iddianamesine karşılık verilen bir cevabi yazı olarak savunmadır. Biz ismi geçen arkadaş grubu artı Mahmut Kılıç, Yılmaz Balkaş ve Bettal Batte, mahkememizin son safhasında, —Fakih Hüseyin'in yine bir vesileyle bahsettiği— yüzlerce sayfalık kapsamlı bir savunma yaptık. Aynı tutumu ve kapsamlı savunmayı, Yargıtay düzeyinde de, yazdığımız dilekçe ile sürdürdük.

Nezir Şemikanlı serbest bırakıldığı ve ceza aldıktan sonra kaçak durumunda bulunduğu için, savunma metnine ve yargıtay dilekçesine imza atamadı.

Bu konuda şunu söylemeyi yeterli görüyorum: *"İddianameye Cevap Metninde, Savunmamızda ve Yargıtaya Verdiğimiz Dilekçede"* imzası bulunun tüm arkadaşların katkısının büyük olduğunu düşünüyorum. Matematiksel olarak katkılarının farklılığını doğal karşılıyor ve onların katkılarında bir zaaf yaratmayacağını belirtiyorum.

Ayrıca, bu konuda, Fakih Hüseyin, İsmail Beşikçi, tutuklu olan ve olmayan birçok Kürt yurtseverinin ve davaya katılan avukatların bir kesiminin, büyük bir katkısının olduğunu da altını çizerek belirtmenin gerekliliğine inanıyorum.

Bu açıklamalar, Komün cephesindeki savunmaların durumlarına ilişkin. Fakih Hüseyin'in, DDKO sahasında ve Askeri Mahkeme'de yapılan diğer savunmalardan hiç bahsetmemesi daha çok dikkat çekici bir olay. Bu tutumun da, 12 Mart hapishane ve mahkemelerinde kararlıca mücadele veren birçok Kürt insanına haksızlığa yol açtığını tespit ediyorum.

Komün'ün dışında da, iddianameye cevap veren arkadaş grubu vardı. Bu arkadaş grubu: Faruk Aras, İhsan Aksoy, Zeki Kaya, Sabri Çepik, Nusret Kılıçaslan'ın içinde bulunduğu arkadaş grubuydu. Yine aynı arkadaş grubunun bir kesimi, belirli konularda komün perspektifleriyle çatışma gösterse bile, DDKO'yu ve Kürt sorununu savunan kapsamlı bir savunma yaptılar.

Bütün DDKO'luların birlikte savunma yapmamaları, mahkemede ortak bir davranışı sergilememeleri, büyük bir eksiklik olmasına rağmen, bunların gizlenmesinin doğru olmayacağı da açıktır.

Hatta DDKO Komünü'nün davranışı dışındaki davranışların, belirli zorlamalar ve güdüler çerçevesinde şekillenmiş olması bile, onların bahsedilmesine, engel teşkil edemez. Elbetteki yeri ve zamanı geldiği zaman, tek tek bireyleri ve genel olarak grupları güden eğilimleri analiz etmek gerekecek. Bunun sayılmayacak kadar yararlarının olduğunu da kesinlikle biliyorum. Bütün bunlar, gerçeklerin örtbas edilmesine gerekçe olamaz.

Bunun dışında, birçok Kürt aydını ve yurtseveri korkusuzca kapsamlı, içerikli tutumlar koydular, savunmalar yaptılar. Bunların hepsinin ismini tek tek sıralamak olanaksız, ayrıca resmi belgelerde ve yayınladığımız belgelerde gizlenilmeyecek kadar açıktır. Bazı isimlerden bahsedilecekse, akla gelecek ilk isimler: Edip Karahan, M.Emin Bozarslan, Musa Anter'dir...

Sonuç Yerine

Tarih, yaşamdır. Hergün, her dakika, her dönem ve her olayla bir bir örülmektedir.

Bunun için de, tarih hergün yazılmaktadır, diyorum. Ama, ortaya çıkan tarihin, yazıya geçilmesi başlı başına önemlidir. Yazıya geçerken, yorumlarımız ne olursa olsun, doğruları aktarmamak, subjektif güdülerle tarafgir davranmak durumunda olamayız.

Tarihin çarpıtılmasında, haklı olarak, en çok şikâyetçi olanlar, sıkıntı çekenler Kürtler'dir. Çünkü, Arap, Türk ve Fars ulusçu tarihçileri, Kürtler'le ilgili gerçekleri ellerinden geldiğince çarpıtmak için, gerçekleri gizlemeye çalışmışlardır. Onlar, tarihi gerçeklerin gizlenmesinin, kendi hegemonyalarının devamına hizmet edeceğini, Kürt halkının ulusal uyanışını olumsuz yönden

etkileyeceğini çok iyi bilmektedirler.

Biz Kürtler de, gücümüz yettiğince eleştiriyor, onları suçluyoruz. Böyle olunca, tarihi doğruları dile getirmekte, biz Kürtler'in daha hassas olması gerektiğini düşünüyorum. En fazla da Kürtler'in çıkarlarının bu tutumda olduğunu düşünüyorum. Yoksa bize hükmedenlerin geleneklerini, farkına varmadan sürdürüyor olunuz. Bu da, biz Kürtler'e, Kürt halkına değil, Kürt halkını hegemonyaları altında tutanlara hizmet edecektir.

İbrahim Güçlü

Uppsala, Haziran 1990